



ALÍCIA GORINA, notes de lectura sobre tres articles entorn de *Blasted*.

Resum de l'article de Kim Solga: «Blasted's Hysteria: Rape, Realism, and the Threshold of the Visible», a Modern Drama, vol. 50, núm. 3, 2007.

- Un punt cec curiós a l'obra: la violació de Cate per part d'Ian. En una obra famosa per la seva violència explícita, per què aquesta violació (un dels moments centrals de brutalitat) queda for a d'escena? En primer lloc pel seu compromís amb la història de la representació de la violació. I en segon lloc, mostra com aquest buit funciona com una amenaça al realisme, per reconèixer l'esquerda entre el coneixement i la mirada, els límits del poder de la mirada.

- El que falta és una exploració a fons del que creiem que sabem sobre l'altra víctima de la violència: Cate.

- Tot i el desinterès de Kane sobre el feminisme, i el desinterès del feminisme per *Blasted*, sostinc que *Blasted*

necessita ser vista a través de les lents de la crítica feminista contemporània.

- Els investigadors normalment entenen la violació de Cate com una premonició de la violència que més tard tindrà lloc a l'escenari, un presagi de la violència real.

- Kane sostenia que la motivació d'una violació en un hotel de Leeds té una relació directa amb la violència a gran escala d'una guerra qualsevol.

- La violació de Cate és molt significativa per la seva elisió a propòsit, i si ignorem el seu status de «fora d'escena», correm el risc de perdre'ns la crítica més aguda del funcionament del realisme. La violació de Cate fa créixer les qüestions que planteja el realisme sobre els límits de la nostra mirada i la possibilitat que veure i conèixer no són necessàriament coetanis. La seva demanda no és tant que siguem testimonis del seu patiment, com que estiguem preparats per reconèixer el seu patiment per la falta de testimonis, que entenguem el seu patiment en el context de la seva evasiva de representació, com una mena de decepció crítica contra allò a què ella i nosaltres

necessitem enfrontar-nos per reclamar una ontologia social, una justícia.

- Decidint no escenificar la violació, i repeteixo que és una decisió conscient, Kane entra en aquesta història (la de no escenificar les violacions) confrontant els seus espectadors i lectors amb el desafiament de suportar el testimoni no només de la violació absent sinó de la història de les violacions absents.

- En primer lloc: una crítica de la representació que desafia específicament el gènere, i les dinàmiques espacials del realisme modern. No escenifica el que està absent, el que no podem veure, tant com el nostre fracàs a veure-ho. L'obra ens porta a nosaltres espectadors (i especialment com a espectadors del realisme) a judici, desafiant els principis segons els quals entenem el nostre poder, autoritat i declaracions de coneixement del teatre.

- En segon lloc: l'obsessió real de *Blasted* és sobre el gènere. El problema és que primer sembla una cosa i després és una altra. D'aquí va venir la perplexitat de la crítica. Els mons que conjura no són polítics, sinó fatalistes. Ofereix violència com una cosa inherent en nosaltres, no

com a conseqüència de l'estructura social, tal com faria una obra política; en canvi, ens dóna l'equivalent d'una pel·lícula de terror. Si pertanyés a un gènere recognoscible es podria entendre per convencions. La violació de Cate provoca una crisi de la negació.

- *Blasted* fa que no només la violació de Cate, sinó la desaparició de la violació de Cate, sigui un dels temes centrals de la seva crítica política, perquè aquesta representació està basada en la negació de la història de la violació (la seva ambigua representació històrica, així com la història vexatòria del cos femení en el teatre realista) i perquè Kane es deixa la pell en cridar l'atenció de l'estatus absent o oblidat de la violació de Cate. Aquesta absència esdevé radical quan actualitza el buit entre el que veiem i el que ens agradaria veure, per reconèixer, per trobar tan sincers els altres com a nosaltres mateixos.

- El realisme és Ibsen, el realisme és «eye» que és el mateix que «/».

- El realisme es recolza en la figura de la dona històrica.

- Kane relaciona els desmais «histèrics» de Cate amb l'espectre de la violència sexual comesa sobre ella

prèviament i igualment en el moment absent de la violació de Cate. Així connecta la malaltia de Cate provocada traumàticament, directament amb grans ansietats sobre l'absència que és latent en l'escena realista mateixa. I Cate, més que actuar com a diversió o substitut per la pròpia histèria realista, esdevé un símptoma actiu de l'equipatge amagat del realisme, un significat que obsessiona. Les traumàtiques erupcions de Cate corren el risc de traumatitzar l'escena mateixa. Els seus desmaïns marquen el seu cos amb el signe d'allò que el realisme anhela racionalitzar: les causes darrere de la seva malaltia, causes que passen a ser fàcils de trobar, no pel seu mal comportament o per la seva fisiologia corporal rebel, sinó pel seu maltractament social i físic en un món on les dones, especialment les dones joves vulnerables, esdevenen la quintaessència.

- La crítica que fa Kane al gènere és específicament una crítica de gènere, un desafiament al resultat de la misogínia del realisme. Ella discrepa no només amb la posició de les anomenades «dones caigudes» en el cor de la narrativa realista, sinó també amb les dimensions materials del

patiment i traumes d'aquestes dones, dimensions en les que el gènere en depèn.

- Kane busca canviar la nostra manera de veure. Crea les condicions per a una trobada crítica amb els nostres propis ulls, i ens avança la possibilitat de nosaltres com a testimonis, no només amb allò que els nostres ulls tenen davant, sinó sobretot amb el que tenen darrere, als límits del seu poder. Això converteix el fet de ser testimoni amb una forma radical d'humilitat: podem veure quan no veiem, i reconèixer que el que fallem en veure pot significar en els altres, en un dona com Cate, tan fàcilment oblidada, com lenta, o disponible, o demandant? Llegint, veient, testimoniant l'escena 1 i 2 de Blasted a través de les escenes 3, 4 i 5 podem confrontar les conseqüències destructives d'un procés de subjecte-creació predicat en un mateix vs. els altres, un que és marcat com vigilat amb molt de compte pel nostre camp de visió, en aquell que és marcat com a real i aquell que és marcat com a miserable, fals, inconseqüent, fora del marc?

-El Realisme = problemes de les dones modernes, les protagonistes són heroïnes icòniques (Ibsen, etc.)

- El desafiament més interessant de Sarah Kane pel que fa al realisme és precisament la seva reinterpretació del problema de la dona «malalta». Els desmais de Cate, la causa dels quals no es pot identificar però entenem clarament que és una malaltia, perquè fins i tot ho ha consultat a un doctor, la defineix com a malalta des de l'inici de l'obra, igual com la seva presència a l'habitació de l'hotel ja la defineix com a sexualment disponible, fins i tot promiscua. Aquests significats coincidents, Cate com a malalta i Cate com a sexualment disponible, ens porta immediatament a l'escena del realisme social precedent, i el seu impuls per identificar i diagnosticar la seva histèria que ha de ser curada. No ens donen pistes: què li passa exactament a Cate? Per què hi ha anat, realment? Què significa quan diu que els desmais han reaparegut des del retorn del seu pare? Però alguna és diferent també: la malaltia de Cate i les seves pistes no són eternes, no esperen el nostre diagnòstic. Els seus desmais esclaten al principi, i repetidament durant l'obra en l'espai visual de l'obra, i es confirmen com un trauma per al seu cos, i porten la nostra atenció a la peça del trencaclosques que ens falta, la seva causa.

- Els desmais de la Cate marquen la diferència entre el melodrama mèdic de Kane i els seus predecessors. Hi ha un buit, una peça que falta. Tot i que el públic de seguida pot substituir els desmais per les frases «no vull això», «no volia això» o «et desafio». No sabem el diagnòstic, però l'experiència de veure Cate patir i lluitar més que el suposat plaer de llegir les pistes d'un cos obedient i ferit.

- La versió històrica del melodrama mèdic, l'origen de la malaltia de Cate no és, en realitat, l'objecte principal a descobrir. Com he dit abans, el realisme d'Ibsen que es basa en el descobriment de certs secrets i en mantenir amagats uns altres. A *Blasted* el secret real no és que Cate està malalta perquè ha rebut abusos sexuals i no sexuals, sinó que està malalta perquè el seu abús ha estat elidit, ignorat per la gent del seu voltant, i això la deixa incapaç d'afrontar-ho amb consciència. El misteri real del seu trauma és per què no sembla que li preocupi a ningú què l'ha causat. El secret darrere del secret de l'obra, doncs, és l'esborrament endèmic de la violació i les conseqüències d'aquest esborrament per la integritat psíquica i corporal de Cate.

- Cate no pot confessar l'origen del seu trauma, perquè ella l'ha reprimat profundament, i en qualsevol cosa és feina de l'analista determinar la causa, ella només pot revelar-ne els símptomes.
- En comptes d'oferir el cos de Cate com una prova del seu desig innombrable per Ian, Kane posa en escena durant l'escena 2, un parell d'assajos en viu de la violació de Cate, cadascun dels quals incrusta tant el to de la seva violència i l'expectativa del desig recíproc de Cate. Aquests confessen no el seu amor amagat, sinó el discurs forçat que intenta reescriure la violació com un plaer femení. Són assajos de sexe, actes de violació.
- La violació de Cate és violència i trauma, no amor i sexe.
- Els atacs de riure histèrics s'han de llegir tant com a espontanis, com a cuidadosa-ment escrits, definits.
- El forat a la paret: si el realisme és un gènere lligat a l'arquitectura (habitacions petites, parets), l'atac físic de Cate en aquest espai físic marca la seva contundent i deliberada interrupció d'aquesta lògica.

- He analitzat el guió de l'obra i argumentat els motius pels quals promulga aquesta elisió deliberada, polititzant la seva absència i els codis del realisme que subratllen aquesta absència.

-El forat commemora el moment en què Cate marxa de l'escena, però també la defineix a ella com a algú que s'ha trencat.

-Cate mentre viatja fora de l'habitació d'hotel, més enllà dels límits físics de l'obra: no per ensenyar-nos què falta, sinó com falta.

-La violació hi és present i absent, la violència de la violació és central en la trama.

Resum de l'article d'Aleks Sierz «“Sembla que estigui passant una guerra”: Blasted de Sarah Kane, teatre polític, i l'Altre Musulmà», a Sarah Kane in context, 2010.

- Un dels mites més persistents sobre el Teatre Britànic dels noranta és la idea que la dècada va experimentar la mort del teatre polític. Que els joves escriptors van

abandonar les grans obres polítiques dels setanta i vuitanta i van optar per petits drames domèstics sobre assumptes privats en els que —per revertir l'eslògan feminista— allò polític era personal. Clarament, com tots els mites, aquest també té part de veritat: les grans obres polítiques als grans escenaris van esdevenir estranyes de veure, però això no vol dir que els escriptors perdessin la seva passió o intel·ligència política. Res ho il·lustra millor que la primera obra de Sarah Kane, *Blasted*, que ara s'ha establert com l'obra canònica dels noranta —una obra que era política en l'origen, política en el contingut i política en els seus efectes.

- Absència de la paraula «Musulmà», encara que en el seu origen es referia als musulmans de Bòsnia, i després del 9/11 el terme «musulmà» hi és implícit tota l'estona. Thomas Ostermeier va posar notícies de la CNN de la Guerra a l'Irak constantment. Kane va predir el que passaria. El racisme amb els paquis (musulmans) de Ian, prediu la desafecció política amb els musulmans, un racisme britànic (europeu) reaccionari. Quan el soldat entra per la porta sembla com si el futur s'anticipés. Al mantra

conservador «Això aquí no pot passa», l'obra respon amb un radical «Ja ha passat».

- La frase «he cagat a llocs millor», és divertida si l'hotel sembla de molta classe. Si llueix poc, només se suggereix que el públic està veient una peça de realisme maldestre. Per això la falta de pressupost de la primera producció va portar a fer que no s'entengués el sentit de l'humor i això va tenir conseqüències fatals.

- *Blasted* ens adverteix que no tenim una immunitat històrica especial de la violència, i que hi ha un vincle directe entre el feixisme públic i privat.

- Kane posava en dubte que la guerra significava violació automàticament: «Certament el Vietcong sembla que no violava. No ho feien. I quan les dones occidentals eren capturades pel Vietcong i finalment eren rescatades i la gent deia: oh déu meu, què ha passat? Us han violat? I no havien estat violades. I igual l'exèrcit xinès... Casos aïllats, però no era una arma de guerra. Certament això està passant a Iugoslàvia. S'utilitza sistemàticament per degradar les musulmanes. I per això tinc tendència a pensar que hi ha d'haver alguna cosa cultural.

- A mesura que va anar fent esborranys, Kane va treure referents reals i concrets, per generalitzar i va simplificar al màxim el text per deixar l'essència.
- Ian, encara que és gal·lès de naixement, ha passat gairebé tota la seva vida a Leeds i té una noció reaccionària de la puresa racial.
- Quan el soldat li treu els ulls també ho fa per no haver volgut veure allò que passa a la guerra.
- Com més penses en les idees de *Blasted*, més insatisfactòries són. Si consideres les connexions entre maldat i violència, Kane afirma que hi ha connexió, però mai no dóna proves de l'afirmació.
- El debat polític de *Blasted* en el fons és molt simple.
- El fet de treure les referències locals, va ser per fer-la més universal. Alhora va incloure més imaginari beckettian. El resultat és una poderosa i no resolta tensió a l'obra entre una resposta específica a la guerra de Bòsnia i una declaració general sobre la capacitat humana de sobreviure les atrocitats i suportar l'insuportable. Aquesta tensió,

potser, és el motiu que *Blasted* tingui tanta força a l'escenari.

- La transformació de Cate d'una noia naïf, quasi incapaç pel tartamudeig, en una supervivent, deixa entreveure una possibilitat de canvi, però com a visió de la fortalesa humana enmig d'una guerra civil és imperdonable.

Resum de l'article de Hillary Chute «Víctima. Perpetrador. Observador: distància crítica en el Teatre de Crueltat de Sarah Kane», a Sarah Kane in context, 2010.

- Kane rebutja la divisió del món en bons i dolents, però el que és més interessant és com pertorba la posició fàcil de l'observador. Reorganitza el tens procés de mirar la representació.

- El públic són víctimes, culpables i sobretot testimonis. Les obres obliguen el públic a posicionar-se.

- El teatre de Kane presenta el material sense comentaris i demana al públic que creï la seva pròpia posició.



- El patiment és part de la violenta economia ètica: refusa la idea del cos com a metàfora a través de la demanda del patiment evident —a la vegada psíquic i físic.
- Les imatges físiques violentes matxaquen i hipnotitzen la sensibilitat dels espectadors.
- Kane ens desafia a discrepar. El seu teatre insisteix frontalment que encara que la història faci mal —desesperadament, horriblement, fatalment— no ens podem distanciar de la seva crueltat.